

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Maître Balthazar (Baltus de Ryckel[le] ?), un contemporain du Maître d'Elsloo à Liège : un inventaire provisoire

Lefftz, Michel

Published in:

Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in a International Perspective. Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 20-21 October 2011

Publication date:

2014

Document Version

Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Lefftz, M 2014, Maître Balthazar (Baltus de Ryckel[le] ?), un contemporain du Maître d'Elsloo à Liège : un inventaire provisoire. Dans F Peters (Ed.), *Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in a International Perspective. Proceedings of the Conference Held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 20-21 October 2011*. Bruxelles, p. 289-303.
<<http://river.kikirpa.be/elsloo/#/289/zoomed>>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Maître Balthazar (Baltus de Ryckel[le] ?), un contemporain du Maître d'Elsloo à Liège : un inventaire provisoire

Michel Lefftz*

À la fin du Moyen Âge, la production de sculptures en région mosane reste abondante. Les œuvres en bois, les plus nombreuses qui soient parvenues jusqu'à nous, ont fait l'objet de diverses propositions de regroupements stylistiquement cohérents. Ceux-ci démontrent que plusieurs foyers ont réussi à se démarquer de la production des grands centres dominants du Brabant¹. Il s'agit cependant presque toujours de groupes anonymes désignés par des appellations de convention, car les découvertes de noms de sculpteurs dans les archives restent peu courantes, et il est plus rare encore d'avoir l'opportunité d'associer un nom de sculpteur avec sa production. C'est fort heureusement le cas de Maître Balthazar, sculpteur probablement installé en région liégeoise et vraisemblablement originaire du Bas-Rhin ou de la Gueldre. C'est en effet lui qui fut payé 12 florins pour tailler en bois le Calvaire de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz en 1532. Ce compte aurait sans doute été négligé par les érudits du XIX^e siècle et du début du siècle suivant, si l'année même de la découverte (1912), on n'avait reconnu dans le peintre payé 20 florins pour la polychromie de ce Calvaire – incertain « m^{re} Lambert pointre du pallaix de monsg. Le Rme Cardinal de Liège » – le célèbre Liégeois Lambert Lombard². Quelques années plus tôt, J. Halkin avait déjà compris tout l'intérêt de ce carnet de comptes qui couvrent les années 1530 à 1535, car le rédacteur, également prieur de l'église, était l'insigne Philippe de la Marck, archidiacre de Brabant et chanoine de l'église Saint-Lambert à Liège³. J. Breuer a cru pouvoir identifier le sculpteur cité avec Baltus de Ryckel(le) ; la piste mériterait certainement d'être poursuivie⁴.

Bien qu'empâté par plusieurs couches de polychromies, le Christ en croix de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz témoigne encore des qualités artistiques de son auteur (fig. 16.1). C'est Jésus expirant qui a été représenté ici par le sculpteur : les yeux sont mi-clos et la bouche entrouverte. La tension exercée par le poids du corps suspendu à la croix se marque particulièrement dans les bras tendus, le fléchissement des jambes vers l'avant, la musculature et les tendons qui saillent sous la peau, le bas du thorax qui rentre sous les côtes. Le périzonium enroulé autour des hanches par l'arrière enserre les cuisses puis passe entre les jambes avant de s'envoler latéralement, derrière la figure. Les plis en

* Professeur, Université de Namur.



16.1a



16.1b



16.1c

Fig. 16.1 Maître Balthazar, Christ, chêne, 158 cm, 1532, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul
a Tête
b Périzonium
c Ensemble

pince à bec de l'étoffe s'organisent en séquences qui soulignent la rondeur des formes corporelles et accentuent le chiasme de la composition du drapé. Notons que c'est une chance d'avoir conservé ces drapés volants, car ceux-ci étant presque toujours réalisés dans des pièces de bois distinctes du corps, ils se perdent.

Il y a quelques années, nous avons déjà relié le Christ de Saint-Séverin-en-Condroz au magnifique Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Liège (fig. 16.2) et proposé une attribution commune⁵. Bien à l'abri dans l'église, ce magnifique Calvaire est malheureusement resté longtemps adossé à l'un des murs extérieurs de l'église, mal protégé par un auvent⁶. D'où peut bien provenir un ensemble d'aussi grandes dimensions ? Ses qualités plastiques le destinaient certainement à un édifice important de Liège. On se plaît à songer à un mécénat de Philippe



16.2a



16.2b



16.2c

de la Marck pour la cathédrale! Le style de cette œuvre, très expressif et manifestement étranger à la production locale, n'a d'ailleurs pas laissé les érudits indifférents. J. de Borchgrave d'Altena l'avait regardé attentivement et le considérait déjà comme « importé ou sculpté par un Allemand »⁷.

Malgré les différences de taille, les Christs de Saint-Séverin-en-Condroz et de Liège sont très semblables dans le style et la façon de traiter le thème de la Passion, jusque dans certains détails : les dents que laisse voir la bouche entrouverte, la saillie très marquée des sourcils froncés qui se prolongent en bourrelet et forment un renfoncement en U dans la glabelle, la forme et la disposition des mèches de cheveux qui encadrent le visage, ou encore le rendu de l'anatomie, notamment le chapelet de fossettes du thorax ou la forme très particulière des genoux incisés transversalement. La composition en chiasme du périzonium et ses rapports avec le corps sont identiques dans les deux cas et les dif-

Fig. 16.2 Maître Balthazar, Calvaire, chêne, vers 1530-1540, Liège, église Saint-Nicolas
a Ensemble
b Tête du Christ
c Périzonium

férences que l'on observe dans les drapés attestent la grande créativité de l'artiste puisqu'il renouvelle l'expression plastique en faisant appel aux mêmes concepts. En effet, dans les deux cas, la surface de l'étoffe est animée par une draperie qui s'organise à partir de contrastes entre les parties saillantes, légèrement gonflées de l'intérieur, et les surfaces rabattues, comme si elles étaient plaquées contre le corps par le vent tourbillonnant du souffle divin. Le plissement est constitué de plis en pince à bec, le plus souvent organisés en épis, voire en réseaux dendritiques, mais quelques fois aussi disposés tête-bêche. Dans les périzonium, l'artiste utilise le rabat de la rive de l'étoffe pour structurer sa composition. On dénombre à chaque fois trois rabats, dont les deux supérieurs se chevauchent en V là où s'amorce la composition en chiasme ; ces deux pans soulignent aussi la rondeur du ventre par leur disposition échancrée. L'un de ces rabats, le plus grand, renforce l'axe oblique du pan d'étoffe qui s'engouffre entre les jambes. Enfin, dans la partie inférieure, un troisième rabat plus petit, mais double, enserre l'une des cuisses et constitue le pendant de l'étoffe qui moule l'autre cuisse et dont la rive est animée d'un ou de plusieurs plis pincés. La formule d'un périzonium en chiasme dont les pans sont passés entre les jambes vers l'arrière ne se rencontre pas fréquemment dans la sculpture de nos régions à cette époque. On y trouve plutôt le périzonium noué ou simplement enroulé autour des hanches, deux types déjà utilisés par Rogier van der Weyden, propagés par les gravures, notamment celles du Maître E.S., puis utilisés, de manière presque systématique, dans la sculpture. Il y aurait certainement là une piste à suivre pour mieux cerner les origines et la formation de Maître Balthazar. Un premier pas dans cette direction nous ramène une fois de plus dans le Bas-Rhin, avec un fragment de retable conservé à l'église Saint-Nicolas de Kalkar attribué à l'atelier de Dries Holthuys⁸. Il s'agit d'une scène du Golgotha dont ne subsistent que les principaux protagonistes. Outre la composition du périzonium en chiasme du Christ, on y observe aussi quelques menus rabats. Cependant, le type de visage, particulièrement les yeux, comme le traitement des cheveux et de la barbe, nous ramène plutôt vers Maître Arnt et son entourage. Cela n'a rien d'étonnant puisque l'héritage de Maître Arnt est également décelable chez Holthuys⁹.

Confrontés à la terrible vision du Christ mourant sur la croix, la Vierge et le Saint Jean de Liège (fig. 16.2a, 16.3) tentent de contenir la douleur qui les étreint. Il est probable que Balthazar connaissait le Calvaire de l'église Saint-Pierre à Louvain, réalisé quelques années plus tôt par Jan Borman, car les ressorts de la narration sont similaires. Il y a tout d'abord la gestuelle très étudiée et l'expression de douleur des visages que soutiennent le drapé et le plissement de l'étoffe. Les principales différences que l'on observe dans le Calvaire liégeois reflètent le goût subtil et délicat de Balthazar pour l'artifice et témoignent aussi de certaines nouveautés dans la relation que les figures entretiennent avec l'espace. Ainsi, celles-ci ne sont plus déhanchées, mais en *contrapposto*, ce qui témoigne de l'intérêt de l'artiste pour ce nouveau style venu d'Italie : la Renaissance. Il est probable que Balthazar ait eu connaissance de la production sculptée du Rhin Moyen, notamment le fameux Calvaire sculpté par Nicolas Gerhaert de Leyde et son atelier pour le retable du maître-autel de Nördlingen (1462), mais surtout qu'il ait vu le Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Kalkar,



16.3a



16.3b

Fig. 16.3 Maître Balthazar, Calvaire, Liège, église Saint-Nicolas
a Tête de la Vierge
b Tête du Saint Jean



16.4



16.5

que l'on doit à un maître au style puissant et très personnel dénommé Maître du Retable de sainte Anne¹⁰. Cependant, Balthazar va plus loin et témoigne ainsi qu'il est parfaitement au fait des nouvelles tendances de son temps, notamment par les proportions étirées des corps et des membres de ses figures, les attitudes et surtout les gestes qui sont devenus plus maniérés.

La composition générale du drapé de Saint Jean de l'église Saint-Nicolas à Liège reprend une formule de composition du drapé typiquement brabançonne et plus spécifiquement bruxelloise. Celle-ci fut mise au point au ^{xv}^e siècle, puis largement diffusée grâce à la dissémination des œuvres ; celle-ci se caractérise par l'utilisation de grands rabats de l'étoffe qui tombent latéralement, en larges méandres, et dont la souplesse établit un contraste expressif avec les longs plis tuyautés. Il n'est pas rare de voir cette formulation du drapé reprise en dehors du Brabant, car sa diffusion a été favorisée par le succès considérable que connurent très rapidement les œuvres brabançonnnes, notamment grâce à leur exportation. Mais c'est sans doute dans le Bas-Rhin que la réinterprétation de ces modèles donna lieu aux œuvres les plus remarquables, notamment à Kalkar, chez Maître Arnt et dans son entourage. Les ruptures introduites par Balthazar dans la composition du corps de saint Jean, notamment le poignet droit cassé et la tête tournée et inclinée, sont d'autant plus efficaces que le corps, solidement charpenté, est vêtu d'étoffes épaisses et fortement plissées. Les attaches minces des poignets, la finesse du cou et la délicatesse des doigts jouent également sur le contraste avec le drap lourd des vêtements. Comme Jan Borman à Louvain, Balthazar établit donc ici une gradation des effets plastiques dans le plissement de l'étoffe pour accentuer la lisibilité de l'expression des figures. Par exemple, le pan du manteau rejeté sur l'épaule droite de saint Jean est animé d'épais plis en pince à bec agencés en grands polygones qui convergent vers le poignet droit. De cette masse épaisse sort la manche qui reprend une

Fig. 16.4 Maître Balthazar, Christ, chêne, 120 cm, vers 1530-1540, Tongres, CPAS

Fig. 16.5 Maître Balthazar, Christ, chêne, 130 cm, vers 1530-1540, Cerexhe-Heuseux, église Saint-André



16.6



16.7



16.8

- Fig. 16.6** Maître Balthazar, Christ, chêne, 150 cm, vers 1530-1540, Mortier, église Saint-Pierre
- Fig. 16.7** Maître Balthazar, Christ, chêne, 150 cm, vers 1530-1540, Jenneret, église Saint-Martin
- Fig. 16.8** Maître Balthazar, Christ, chêne, 78 cm, vers 1530-1540, Sarolay, église Notre-Dame de l'Assomption
- Fig. 16.9** Maître Balthazar, Christ, chêne, 165 cm, vers 1530-1540, Horion-Hozémont, église Saint-Sauveur
- Fig. 16.10** Maître Balthazar, Christ, chêne, 150 cm, vers 1530-1540, Liège, église Saint-Jacques
- Fig. 16.11** Maître Balthazar, Christ, chêne, 165 cm, vers 1530-1540, Vielsalm, église Saint-Gengoul
- Fig. 16.12** Maître Balthazar, Christ, chêne, 140 cm, vers 1530-1540, Namur, Musée provincial des Arts Anciens du Namurois, inv. 39

disposition similaire, mais sur un mode mineur, assurant ainsi la transition vers l'entournure, puis le poignet. Dans la partie supérieure du pan du manteau, rabattue sur l'épaule, Balthazar utilise une formule déjà observée dans le périzonium des Christs, celle de l'étoffe plaquée au corps et animée de plis pincés, ici très saillants. En utilisant le froissement du tissu pour créer un contraste entre le côté gauche densément plissé et le côté droit dégagé, le sculpteur invite le regard du fidèle à suivre le mouvement du bras droit puis celui de la main qui se pose sur le cœur. Ce geste soutient très efficacement l'expression de douleur intérieure qui se lit sur le visage de l'Évangéliste. Quant au mouvement de la jambe gauche avancée, également subtilement souligné par le drapé des étoffes, il attire l'attention sur le geste de la main gauche qui va laisser choir le livre.

Refusant de faire face à son fils expirant sur la croix, la mère de Jésus détourne la tête vers la gauche; elle porte la main droite vers le côté opposé, tandis que l'autre main, écartée et tournée paume vers le sol, manifeste éloquemment son impuissance. Comme celui de saint Jean, le visage de la Vierge est allongé, sec et anguleux, le nez long et étroit, les lèvres minces et tombantes, les yeux étirés mi-clos. Voilà un traitement du visage qui contribue efficacement à exprimer l'âpreté de la douleur. De surcroît, le voile retombant bas sur le front et l'attitude chancelante de Marie augmentent encore l'impression de désarroi. Les subtiles modulations dans les effets du drapé et des plissements soutiennent efficacement l'expression et la gestuelle de la figure, notamment celle des mains délicates. S'il était nécessaire, nous pourrions ainsi poursuivre plus loin encore l'analyse de ces statues, ce qui ne ferait qu'appuyer davantage notre conviction que ce Calvaire constitue un chef-d'œuvre de Balthazar.

Avec le Christ en croix de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz et le Calvaire de Liège, nous disposons donc d'un ensemble de quatre statues de grande taille



16.9



16.10



16.11

qui pourra servir d'ensemble de référence pour de nouvelles attributions¹¹. C'est sur cette base que l'on peut sans difficulté étendre le catalogue de Maître Balthazar à une belle série de quatre Christs en croix, car ils reprennent les caractéristiques stylistiques observées sur ceux de Saint-Séverin-en-Condroz et de Liège. Il s'agit des Christs de la collection du CPAS de Tongres (fig. 16.4)¹², de l'église Saint-André à Cerexhe-Heuseux (fig. 16.5), de l'église Saint-Pierre à Mortier (fig. 16.6) et de l'église Saint-Martin à Jenneret (Bende, fig. 16.7). Parvenues jusqu'à nous dans des états divers – reliefs empâtés, parties manquantes ou restituées –, ces quatre œuvres reprennent les caractéristiques stylistiques des deux Christs de référence du groupe, en y apportant des variantes, lesquelles attestent d'ailleurs leur valeur autographe. C'est bien sûr principalement dans le drapé et le plissement du périzonium que se manifeste la diversité, tout en conservant cependant le chiasme des deux lés, les jeux de rabats et la grammaire des plis. En outre, les grandes boucles terminales en C qui ponctuent les deux mèches tombant sur l'épaule droite des Christs de Bende et de Mortier nous fournissent les éléments manquants au Christ de Liège dans lequel ces parties sont cassées. Enfin, comme pour le motif du périzonium, on observera les variantes dans le traitement des mèches de cheveux de ces Christs où les mouvements de torsion des mèches se combinent avec les ondulations. Nous devons encore étendre cette série à un cinquième Christ en croix, celui de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Sarolay (Argenteau, fig. 16.8), lequel, bien que fort endommagé, présente une anatomie semblable aux Christs de Saint-Séverin ou de Liège, et une légère variante dans la composition du périzonium.

L'analyse du style de Balthazar nous a amené à en rechercher les sources, et c'est dans l'entourage d'Arnt de Kalkar et de Zwolle que l'on a trouvé les points de comparaison les plus probants, tout particulièrement pour les Christs.



16.12



16.13



16.14

Fig. 16.13 Maître Balthazar, Christ, chêne, vers 1530-1540, Andenne, chapelle rue Janson

Fig. 16.14 Maître Balthazar, Pietà, chêne, vers 1530-1540, Floreffe, chapelle Notre-Dame des Affligés

Dès lors, il serait peut-être judicieux de placer les Christs de l'église Saint-Sauveur d'Horion-Hozémont (fig. 16.9) et de l'église Saint-Jacques à Liège (fig. 16.10) avant ceux de Saint-Séverin-en-Condroz et de Liège (Saint-Nicolas). En effet, bien que le périzonium et l'anatomie des corps y soient traités avec plus d'âpreté, les similitudes sont nombreuses, notamment dans les visages, peut-être encore plus proches des œuvres de Maître Arnt. Le Christ de l'église Saint-Gengoul à Vielsalm (fig. 16.11) vient probablement corroborer ces propositions d'attribution et de chronologie relative, car la tête y est similaire à celle de ces deux dernières sculptures, mais le traitement du corps et du périzonium y est plus conforme aux Christs de Saint-Séverin et de Saint-Nicolas à Liège. Les grandes boucles en arcs de cercle outrepassés de la chevelure du Christ de Saint-Jacques à Liège, étrangères à l'art de nos régions, sont à mettre en relation avec de nombreuses œuvres du Bas-Rhin, notamment des figures d'apôtres de l'église de l'Immaculée Conception de Clèves (église des Minorites) ou encore avec les figures du retable du Musée National du Moyen Âge – thermes et hôtel de Cluny à Paris, également attribué à Maître Arnt (inv. CL.3269). La composition du périzonium du Christ de Liège (église Saint-Jacques) comporte étrangement quatre clous et propose une nouvelle version de la composition de base, puisque l'un des pans volants s'échappe beaucoup plus bas, derrière le genou plutôt qu'à la hauteur du bassin. Cette variante a été reprise dans le Christ en croix de l'église Sainte-Marguerite à Bouge, mais cette fois il faut sans doute exclure une attribution à Balthazar, car le traitement des formes y est trop différent¹³.

Un autre type de périzonium, utilisé par Maître Arnt pour le Christ de Nimègue (Museum Het Valkhof), se rencontre aussi en région mosane. Bien que l'étoffe soit plus fine, il faut remarquer que la conception y est similaire puisque le plissement est structuré de plis en pince à bec et que les rabats permettent d'organiser l'espace. On trouve ce type employé dans les Christs en croix de l'église Saint-Rémi de Mont-Gauthier et dans celui de l'église Saint-Mort à Huy, ce dernier ayant conservé l'un des pans du drapé volant¹⁴. Si l'anatomie de ces Christs présente des analogies avec ceux de Maître Balthazar, il est cependant prématuré de tenter de les lui attribuer, car on ne peut pas encore décider si ces différences résultent des transformations du style du maître ou d'une autre main.

Un grand corps fragmentaire de Christ en croix provenant de Tamines, actuellement au Musée provincial des Arts anciens du Namurois (fig. 16.12), offre de nombreuses similitudes avec les Christs de Saint-Séverin-en-Condroz et de Liège, notamment la forme particulière des genoux et le traitement du périzonium. Cependant, les proportions du haut du corps diffèrent légèrement, car l'abdomen est un peu plus large, mais surtout il rentre moins sous les côtes à Namur. Quant au thorax, il est aussi plus large et plus arrondi, la jonction entre le thorax et l'abdomen correspond d'ailleurs à un type différent. Enfin, le contour de l'ombilic est suggéré par deux incisions parallèles en arc de cercle à Namur, alors que dans les œuvres de référence, il est représenté par un cercle complet.

Un autre grand Christ en croix endommagé, très empâté par des couches de peinture et mal abrité par une chapelle de la rue Janson à Andenne (fig. 16.13),



16.15



16.16



16.17

présente également diverses similitudes avec les Christs de Maître Balthazar, surtout dans le périzonium, l'anatomie et le visage. Bien que les détails inhabituels du bourrelet des sourcils se prolongeant en U dans la glabelle ou le petit orteil replié fassent tous deux songer aux détails raffinés de Balthazar, il est cependant encore trop tôt pour pouvoir justifier le changement de type de la barbe et surtout celui de la musculature de la cage thoracique en « tablettes de chocolat ».

Une autre œuvre qui mériterait d'être examinée de plus près, mais qui souffre également d'un empatement important du relief, est la Pietà de la chapelle Notre-Dame des Affligés de Floreffe (fig. 16.14) dont la composition générale semble avoir été élaborée comme une variante de la Pietà de l'église Saint-Marc de Bedburg (vers 1487), attribuée à Maître Arnt de Kalkar. Si le type de visage de la Vierge est également très proche dans les deux œuvres, l'expression du thème a cependant été dramatisée par la position fortement cambrée du corps de Jésus. Notons que le périzonium de ce dernier reprend le second type évoqué ci-devant. Les gestes raffinés de la Vierge, la grammaire de la draperie, les effets d'animation de l'étoffe, son organisation rythmique et la manière dont elle s'étale sur la terrasse sont en faveur d'une attribution à Maître Balthazar. Également dans cette chapelle, une petite statue d'Ecce Homo, malheureusement volée il y a quelques années, présentait également toutes les caractéristiques du style de Balthazar.

Une statue de saint Roch conservée à l'église Saint-Jean Baptiste de Tongres peut encore être rattachée à la production de Maître Balthazar par son style

Fig. 16.15 Maître Balthazar, Saint Roch, chêne, 125 cm, vers 1530-1540, Tongres, église Saint-Jean-Baptiste

Fig. 16.16 Maître Balthazar, Saint Jean l'Évangéliste, chêne, 60 cm, vers 1530-1540, Reppe, chapelle Saint-Martin

Fig. 16.17 Maître Balthazar, Saint Remacle, chêne, 135 cm, vers 1530-1540, Ocquier, église Saint-Remacle (œuvre volée)



16.18

raffiné (fig. 16.15). Les proportions élancées, la forme et le traitement du visage, les longues mains aux doigts fléchis, la grammaire des plis et les procédés mis en place dans la draperie pour accentuer la gestuelle sont en effet conformes à la figure du saint Jean du Calvaire de Liège. On observera tout particulièrement les effets produits par la modulation des plissements et des rabats des pans du manteau et des manches de la robe de saint Roch ou cette manière bien à lui de faire saillir brutalement les épais plis en bourrelets à partir de l'étoffe plaquée contre la surface du corps. Enfin, il y a aussi cette insistance sur la pesanteur du drap épais du manteau que l'artiste suggère par l'épaississement des plis se trouvant dans les parties inférieures de chacune des parties. Sur les bras de saint Roch, par exemple, on a presque l'impression que l'étoffe est formée d'une matière visqueuse, tant le bas des plis semble s'être épaissi sous l'effet de la pesanteur. Bien que très empâté, le Saint Jean l'Évangéliste de la chapelle Saint-Martin à Reppe (Seilles, fig. 16.16) présente des caractéristiques très similaires dans le plissement de l'étoffe. D'autres indices, comme l'articulation saccadée des différentes parties du corps, l'utilisation de la draperie pour guider le regard du fidèle vers le point culminant de la composition, le geste de bénédiction de la coupe, ou encore le type de visage et le traitement des cheveux nous semblent suffisants pour proposer d'attribuer cette œuvre à Maître Balthazar.

Il est fort regrettable que la statue de saint Remacle d'Ocquier ait été volée peu après avoir été restaurée et que l'on n'en conserve qu'une seule photo, dans la photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique (fig. 16.17). Les



Fig. 16.18 Maître Balthazar, Saint Fiacre, chêne, 94 cm, vers 1530-1540, Vyle-et-Tharoul, église Saint-Martin



Fig. 16.19 Maître Balthazar, Vierge et Saint Jean l'Évangéliste, chêne, 50 cm, vers 1530-1540, Huy, église Notre-Dame (trésor)

16.19

proportions de l'évêque, dont la hauteur est encore augmentée par la hauteur de sa mitre, confèrent à la figure un élégant élancement. Si le décentrement du cou sur le buste, les épaules tombantes, la rotation de la tête inclinée et l'agencement contrasté des gestes des membres supérieurs produisant une sensation de saccade, voire de torsion dans l'enchaînement des différentes parties du corps, sont caractéristiques du style de Maître Balthazar, il se pourrait aussi que l'allongement des proportions du corps, l'accentuation de l'onctuosité de l'étoffe et la position sophistiquée des doigts correspondent à une phase avancée de sa production.

D'emblée, les proportions et la scansion saccadée du corps de la statue de saint Fiacre à l'église Saint-Martin de Vyle-et-Tharoul (fig. 16.18) font songer à la statue du saint Jean du Calvaire de Liège. Pas étonnant dès lors que l'on ait pu hésiter à l'attribuer au milieu mosan ou bien d'Allemagne du sud¹⁵. Si le Saint Fiacre est moins détaillé, il est aussi moitié moins grand que le Saint Jean de Liège et cela n'empêche pourtant pas Maître Balthazar d'y mettre en œuvre quelques-uns des meilleurs procédés de cette œuvre de tout premier plan. La maîtrise de l'artiste se remarque notamment dans la composition où l'inclinaison de la tête dépasse légèrement l'axe formé par le prolongement du manche de la bêche, lequel traverse au passage la main droite. L'animation de la draperie souligne la posture de la figure en *contrapposto*, par le dégagement du buste qui s'oppose à l'accumulation de l'étoffe dans le tiers médian de la figure. Comme dans la Vierge du Calvaire de Liège, l'artiste resserre le bas de la composition en étalant l'étoffe de l'extrémité des vêtements sur la terrasse. Ce procédé accentue l'impression de souplesse des figures, mais permet aussi de mettre en évidence le petit drapé volant qui s'échappe à hauteur du mollet. L'aspect sévère du saint était sans doute légèrement atténué avant la destruction d'une partie des boucles qui entouraient son long visage émacié. Balthazar affectionne tout particulièrement les jeux de contrastes dans le drapé et le plissement. Ainsi le large mouvement courbe que forme la rive du manteau autour de la main gauche se prolonge-t-il dans un jeu de larges méandres dont plusieurs s'enroulent en cornets. Cet ondolement s'oppose au réseau des plis brisés en becs et en polygones qui forment une séquence sur le côté droit de la figure. Enfin, on observera le rabat formé par le manteau sur l'avant-bras droit, lequel souligne avec insistance le geste de saint Fiacre qui porte la main au cœur.

Dans les statues de saint Jean et de la Vierge de calvaire du Trésor de la collégiale de Huy (fig. 16.19), l'ondoiement de la rive des rabats du manteau est mis en contraste avec le plissement moulant des membres inférieurs. À la différence de la Vierge du Calvaire de Liège, la douleur s'exprime ici par un repli sur elle-même : les poignets sont croisés et la tête fortement baissée. Quant à Saint Jean, le *contrapposto* de la posture est non seulement très marqué, mais sert également de support à un jeu d'oppositions des parties du corps afin d'en accentuer la mobilité. La forme fuselée des silhouettes et le petit drapé volant ou s'étalant sur la terrasse sont communs avec le Saint Fiacre de Vyle-et-Tharoul. La formule des poignets croisés choisie ici pour la Vierge de calvaire résulte très probablement d'une influence rhénane, car, dans nos régions, c'est surtout le



16.20



16.21

Fig. 16.20 Maître Balthazar, Vierge et Saint Jean l'Évangéliste, chêne, vers 1530-1540, Les Waleffes, chapelle du Calvaire (œuvres volées)

Fig. 16.21 Maître Balthazar, Vierge et Saint Jean l'Évangéliste, chêne, vers 1530-1540, Oteppe, chapelle du Crucifix (œuvres volées)



16.22



16.23



16.24

Fig. 16.22 Maître Balthazar, Saint Jean l'Évangéliste, chêne, 111,5 cm, Liège, Musée Curtius, inv. I-6-85

Fig. 16.23 Maître Balthazar, Saint Jean l'Évangéliste, chêne, 123 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul

Fig. 16.24 Maître Balthazar, Saint Marcoul (?), chêne, 120 cm, Liège, église Saint-Remacle

type aux mains jointes qui a eu la faveur des artistes. L'une d'entre elles au moins dérive directement de la Vierge de Huy, c'est celle du Calvaire de Les Waleffes. Comme le Saint Jean qui lui faisait pendant, on ne peut plus l'étudier que d'après les photos anciennes, car ces statues ont été volées (fig. 16.20). Si la posture et la gestuelle de la Vierge de Huy ont été reprises à Les Waleffes, les draperies sont traitées d'une manière qui les rapproche plus du Calvaire de Liège, ce qui n'est pas le cas pour la Vierge du Calvaire d'Oteppe, également volée et aussi de Balthazar (fig. 16.21). Les Saints Jean du Calvaire de Les Waleffes et d'Oteppe présentent une composition très proche, mais l'articulation du corps de celui d'Oteppe est plus saccadée¹⁶. En outre, le plissement plus fin de l'étoffe comporte un drapé volant dans le bas, comme celui du Trésor de Huy. Il est très probable que les statues de Balthazar soient devenues à leur tour des modèles en région mosane, notamment pour les calvaires, car plusieurs d'entre eux en adopteront les types et compositions¹⁷.

Bien que très fluide dans l'agencement du drapé, le plissement des draperies des Saints Jean et de la Vierge du Trésor de Huy présente un caractère plus anguleux que dans les figures du Calvaire de Liège. Il est donc très probable que ces dernières appartiennent à une phase plus tardive de la production de Maître Balthazar; cette hypothèse étant confortée par l'expression plus maniérée des gestes et des attitudes des figures liégeoises. Ne conviendrait-il donc pas dès lors d'envisager une production plus «gothique» dans le catalogue de

Balthazar? On pourrait proposer d'y insérer par exemple une statue de saint Jean l'Évangéliste du Musée Grand Curtius à Liège (fig. 16.22) dont la tête, d'un style très personnel, offre des analogies significatives avec celle du Saint Jean du Calvaire de Liège. La statue de saint Jean l'Évangéliste de Saint-Séverin-en-Condroz (fig. 16.23) pourrait se situer entre le Saint Jean du Curtius et celui de Reppe. Quant à la statue de Saint Marcoul (?) de l'église Saint-Remacle à Liège (fig. 16.24), le style de ses draperies indique qu'elle fait probablement partie de la même phase stylistique que la Vierge et le Saint Jean du Calvaire de Huy. Son attitude maniérée, les doigts fléchis de la main droite et surtout les traits de son visage qui offrent une ressemblance frappante avec le visage du Christ en croix du Calvaire de Liège, confirment l'attribution à Balthazar.

La reconstitution du catalogue de Maître Balthazar que nous avons proposée ici n'est certainement pas définitive, car d'autres œuvres doivent encore lui être attribuées, mais ce qu'il faut encore appeler une ébauche jette déjà un éclairage nouveau sur la sculpture mosane et ses rapports avec les régions du Bas-Rhin et de la Gueldre. S'il semble acquis que notre sculpteur est arrivé à Liège après avoir été formé dans le sillage de Maître Arnt de Kalkar, il a certainement influencé à son tour la sculpture de son milieu d'adoption. Une première piste de recherche semble s'imposer avec évidence sur cette question : celle du Maître du Calvaire de Lesve. En effet, lors de la constitution du catalogue du Maître du Calvaire de Waha, un sculpteur « populaire » du Condroz, nous avons pu rassembler plusieurs dizaines d'œuvres de l'artiste qui lui avait vraisemblablement servi de modèle principal¹⁸. Or, si la production aux formes très géométrisées de ce Maître du Calvaire de Lesve manifestait l'influence des milieux brabançons, le lien n'était manifestement pas direct. Après avoir déterminé les caractéristiques d'une première série d'œuvres de Maître Balthazar, nous croyons que c'est cette production qui aura constitué la principale source d'inspiration du Maître du Calvaire de Lesve. L'influence brabançonne aura donc indirectement touché ce maître mosan, en transitant par le Bas-Rhin.

Notes

- 1 À la suite de J. de Borchgrave d'Altena, R. Didier a proposé de regrouper de nombreuses œuvres de maîtres inconnus afin d'organiser une partie importante de ce vaste corpus, principalement dans les catalogues d'exposition BRUXELLES 1977 et SAINT-TROND 1990. Voir aussi notre contribution sur le Maître du Calvaire de Lesve: LEFFTZ et VAN RUYMBEKE 2000.
- 2 GOBERT 1912: 10-II; DENHAENE 1990: 15.
- 3 HALKIN 1894. Le registre est mentionné comme étant conservé aux Archives de l'État à Liège.
- 4 BREUER 1931. Bien que le travail de recherche sur le sculpteur Balthazar soit toujours en cours, il nous a semblé utile d'en présenter ici les premiers résultats car ceux-ci apportent d'ores et déjà un éclairage nouveau sur la sculpture mosane du ^{xvi}^e siècle.
- 5 LEFFTZ 2008.
- 6 Voir les photographies anciennes de l'IRPA, e.a. A54766.
- 7 DE BORCHGRAVE D'ALTENA 1926: 124-125.
- 8 HILGER 1990: 115-116.
- 9 Voir notamment le Christ en croix de Maître Arnt au Museum Het Valkhof Nijmegen (vers 1480, inv. 1996.06.1), le Christ en croix de l'église Saint-Nicolas de Kalkar (vers 1470-1480) et le Christ au sépulcre de la même église (1486-1487).
- 10 DE WERD 1971.
- 11 Nous ne retiendrons pas ici, pour des raisons stylistiques, la proposition d'attribution de R. Didier pour une statue de saint Lambert à l'église Saint-Odulphe de Borgloon (SAINT-TROND 1990: inv. n° 60) car nous pensons finalement que la statue de saint Jean l'Évangéliste de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (photo IRPA B44256), ainsi que celles des saintes Barbe (B44257) et Catherine (B44258), sont des œuvres importées du Bas-Rhin. Une autre statue très semblable se trouve au Museum Kurhaus de Clèves, cf. CLÈVES 1998: 74-75.
- 12 Le seul de la série ayant déjà fait l'objet d'une proposition d'attribution à Balthazar, cf. SAINT-TROND 1990: inv. 612.
- 13 Voir photo IRPA M31017.
- 14 Voir photos IRPA B199139 et A57083.
- 15 Voir la notice de R. Didier, qui considérerait l'œuvre comme l'une des plus intéressantes de la région, mais restait perplexe quant à sa provenance, dans le catalogue FLOSTOY 1970: 131.
- 16 Ces deux calvaires ont été recomposés, car les Christs en croix ne sont pas du style de Balthazar. Celui d'Oteppe est de la même main que le Christ décapé portant la croix au Trésor de Huy.
- 17 Par exemple, le Calvaire de la chapelle Sainte-Madeleine à Emptinal (Hamois) ou celui de l'église Saint-Clément à Gendron. L'examen minutieux de deux autres statues du Trésor de Huy, un Christ polychromé portant la croix et un Saint Jean de calvaire, devrait permettre de déterminer leur rapport avec la production de Balthazar. Si le Saint Jean paraît d'ores et déjà être de sa main, il doit constituer la variante d'un autre type qui a été imité dans le Calvaire de la collégiale Saint-Hadelin à Celles.
- 18 LEFFTZ et VAN RUYMBEKE 2000.

Bibliographie

- BREUER 1931
Breuer, J., « [Comptes rendus] de Borchgrave d'Altena (Comte Joseph). Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Art et l'Iconographie en Belgique. 2^e série. La sculpture gothique à l'Exposition d'art religieux (Liège, 1930). – Léau, Ch. Peeters, 1930. 1 vol. in-8° de 53 pp. et 8-76 pll. hors texte », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 10 (1931): 300-301.
- BRUXELLES 1977
Didier, R. et H. Krohm, *Duitse middeleeuwse beeldhouwwerken in Belgische verzamelingen / Les sculptures médiévales allemandes dans les collections belges* (cat. d'exp. Bruxelles, Generale Bank-maatschappij / Société générale de banque), Bruxelles, 1977.
- CLÈVES 1998
De Werd, G. (éd.) (avec la collaboration de R. Mönig et S. Scholten), *Heilige aus Holz – Mittelalterliche Skulpturen im Museum Kurhaus Kleve* (cat. d'exp. Clèves, Museum Kurhaus) (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré Sammlung, 7), Clèves, 1998.
- DE BORCHGRAVE D'ALTENA 1926
De Borchgrave d'Altena, J., *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique*, 1. *Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers, 1926.
- DENHAENE 1990
Denhaene, G., *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990.
- DE WERD 1971
De Werd, G., « Die Kreuzigungsgruppe der ehemaligen Dominikanerkirche zu Kalkar und das Oeuvre des Meisters des Kalkarer Annenaltars », *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst / International Art Journal*, 29 (1971): 459-473.
- FLOSTOY 1970
Trésors d'art dans l'ancien doyenné de Havelange (cat. d'exp. Flostoy, église), Liège, 1970.
- GOBERT 1912
Gobert, T., *Église de Saint-Séverin en Condroz. Sa restauration au ^{xvi}^e siècle. Notes archéologiques, historiques et économiques*, Liège, 1912.
- HALKIN 1894
Halkin, J., *Documents concernant le prieuré de Saint-Séverin-en-Condroz de l'ordre de Cluny*, Bruxelles, 1894.
- HILGER 1990
Hilger, H.P., *Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar*, Clèves, 1990.
- LEFFTZ 2008
Lefftz, M., « Ligier Richier et la sculpture mosane de Dinant à Liège », *Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance* [Actes du colloque de Saint-Mihiel (4-7 octobre 2007)], éd. N. Cazin et M.-A. Sonrier, Nancy, 2008: 233-243.
- LEFFTZ et VAN RUYMBEKE 2000
Lefftz, M. et M. van Ruymbeke, « La sculpture de la Meuse à l'Ardenne au temps du maître du calvaire de Waha », *Le maître du calvaire de Waha. Études sur la sculpture de la Meuse à l'Ardenne à la fin du moyen âge* (cat. d'exp. Marloie, La Vieille Cense), éd. M. Lefftz et M. van Ruymbeke, Marche-en-Famenne, 2000: 78-94.
- SAINT-TROND 1990
Laat-gotische beeldsnij kunst uit Limburg en Grensland (cat. d'exp. Saint-Trond, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst), Saint-Trond, 1990.

Summary – Master Balthazar, a Contemporary of the Master of Elsloo in Liège: a Provisional Inventory

Although his name has been known for around a hundred years, Balthazar, a master sculptor who probably worked near Liège and likely came from the Lower Rhine or the Guelders area, has never been studied to date. This article presents a suggested initial inventory of his works, beginning with the Crucified Christ from the parish church in Saint-Séverin-en-Condroz for which he was paid in 1532. In addition to the Calvary in St Nicholas's Church in Liège, which may be regarded as his masterpiece, there are also the figures of the Crucified Christ belonging to the OCMW in Tongeren and in the churches of Cerexhe-Heuseux, Horion-Hozémont, Vielsalm, Mortier, Jenneret and Arolay. There are also grounds for attributing to him the Pietà in the Chapel of Notre Dame des Affligés in Floreffe, the St Roch in the Church of St John the Baptist in Tongeren, the St John in St Martin's Chapel in Reppe, the St Remaclus in Ocquier (stolen), and the St Fiacre in Vyle-et-Tharoul.